

«Музыкальный Протей»: взгляд из XXI века

Именем древнегреческого божества, постоянно меняющего свой облик, Игоря Федоровича Стравинского окрестили при жизни, и сделали это прежде всего журналисты, не оставлявшие композитора своим вниманием на протяжении всей его жизни. Не отставали и коллеги. Они, как правило, не поспедали за эволюцией Стравинского и выражали свою досаду язвительными замечаниями: то о залезании в гробы умерших композиторов, то о «бахизмах с фальшивизмами», то о неспособности создавать свой собственный материал. Все это благополучно ушло в прошлое, и не в последнюю очередь благодаря дальнейшему движению искусства в сторону постмодернизма, вообще чуть ли не отменившего само понятие индивидуального стиля. Однако лет сорок тому назад существование этого последнего еще приходилось специально доказывать. Автор этих строк может привести факт из собственной биографии, связанный с утверждением темы дипломной работы на кафедре теории музыки Московской консерватории. Тема звучала так: «К вопросу о единстве стиля Стравинского», и один из профессоров тогда спросил: «А что вы будете делать, если не найдете этого единства?»

Подобных вопросов давно уже не задают, и в единстве стиля Стравинского, тем более в наличии самого этого стиля, никто уже не сомневается. Центр исследовательских интересов и, вообще, рецепции творчества великого композитора XX столетия переместился в ту сторону, в какую обычно движется осмысление классического искусства. Классик занимает свое почетное место на полке истории, а потому, «исполняя жребий свой», как поется в «Сатирах» Дмитрия Шостаковича, начинают рьяно исследовать его родословную, его корни и связи, изучать рукописи и эпистолярное наследие. Другими словами, на первый план выдвигается почва, на которой произрос художник, его генезис — история его появления

на свет, формирования и эволюции. Бывает даже, что сам феномен при этом несколько отодвигается, как вещь всем известная, понятная и уже не требующая специальных аналитических усилий.

Хочется, однако, нарушить эту сложившуюся традицию, — даже с риском вломиться в открытую дверь, — и задать вначале совсем простой вопрос: о чем эта музыка? Великому художнику доступен ведь дар Адама, первого человека: он дает имена предметам и явлениям мира, и от него мы узнаем, «как они называются» — разумеется, на его языке. Но потом, если слова были найдены настоящие, «правильные», как говорил Стравинский, то оказывается, что они понятны всем, стали общеупотребительными.

На вопрос «о чем эта музыка?» ответить как будто нетрудно. Хотя бы потому, что львиная доля сочинений Стравинского имеет сюжеты и тексты, — жанры чистого инструментализма представлены в его творчестве далеко не столь весомо. При этом сюжеты и тексты, как многократно констатировали и слушатели, и исследователи музыки Стравинского, относятся к некоему общему кругу: это мифология, ритуал и сакральное слово. О подобных предпочтениях, далеко не только сюжетных и тематических, наверное, лучше всех сказал П.П. Сувчинский, старинный друг композитора и один из самых проницательных его критиков: «Внутренний, существеннейший *ritus* всей Вашей музыки — одинаков. Она (эта музыка) ритуальна по своей природе <...>. Ритуальность есть сочетание порядка (*ordre*) и исповедания (*célébration*). Но на русском языке есть еще другое слово: празднование. Высшая, самая редкая форма исповедничества — это праздничное ощущение и сознание законности жизни и бытия»¹. Порядок и празднование, говоря словами Сувчинского — суть архетипические основы искусства великого композитора.

В этой сфере у Стравинского действительно имелись предпочте-

ния, повторяющиеся мотивы, прошедшие через все его творчество. Об одном из них замечательно говорил Стивен Уолш (Walsh), известный исследователь творчества Стравинского, автор недавно вышедшей двухтомной биографии композитора — самой обширной и подробной из существующих. Его доклад на конференции в Зальцбурге, прошедшей в апреле — мае 2007 года назывался «Ритуалы отречения и возрождения», в оригинале «*Rituals of Renunciation and Renewal*». В качестве *motto* Уолш избрал известный евангельский символ — слова Иисуса Христа: «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24).

Жертвенное отречение во имя грядущего обновления — это несомненная архетипическая тема Стравинского, и как таковая она присуща не только его сюжетным и словесным композициям, но и чисто инструментальным. В последнем случае ее присутствие обнаружить значительно труднее — именно это и сделал Уолш в своем блестящем эссе.

В творчестве Стравинского есть и другие темы подобного рода. Таков, например, архетипический мотив «*пробуждения весны*» — символ начала жизни, мифологическое утро природы и человека.

Впервые он появляется у Стравинского в знаменитом Вступлении к балету «Весна священная». Поэтический замысел — вспомним известный комментарий композитора: «Я хотел, чтобы Вступление передавало пробуждение весны, царапанье, грызню, возню птиц и зверей» [4, 149] — привел к появлению неслыханно нового типа композиции, имевшего богатое потомство в музыке XX века. Здесь можно назвать и крещендирующую форму (вошедший в обиход термин В.Н. Холоповой), и квазиаллеаторическую структуру, и сверхмногоголосие кульминационной зоны, и многое другое. Музыкальная ткань имитирует природные

¹ Письмо от 9 апреля 1962 года. Цит. по: [2, 300].

процессы — естественного роста, накопления, нарастания, угасания. Форма обретает «способность к саморазвитию» [3, 218].

Впрочем, об этом немало говорилось и писалось. Поэтому заглянем лучше вперед и посмотрим, что случилось с «пробуждением весны» и с порожденным этим мотивом стилистическим комплексом в более позднем творчестве Стравинского.

Варианта, сколько-нибудь приближающегося к Вступлению, мы, разумеется, не найдем. Второй «Весны священной» Стравинский не написал — самоповторения ему были настолько чужды, что мало кто из коллег мог бы здесь конкурировать с ним. Однако на нечто родственное в более поздних — и даже гораздо более поздних опусах — можно натолкнуться. Одним из примеров может послужить *Gloria* из *Мессы*, законченной в марте 1948 года. Инструментальный тематизм ее первого раздела (пример 1) интонируют те же духовые, «дудки», как называл Вступление к «Весне священной» автор. Здесь слышна наигрышно-попевочная мелодика русских сочинений, слышна квази-стихийная, неестественная жизнь мотивов, естественно возникающих из самих тембров инструментов — гобоя, английского рожка, фагота и трубы. Как и в «Весне священной», «каждый играет то, на что способен» [5, 240].

Следы архетипа Вступления, естественно, еще более опосредованные, можно обнаружить даже в самых поздних опусах Стравинского, а именно, в *Вариациях для оркестра* памяти Олдоса Хаксли. Три раздела этого сочинения построены по одному и тому же принципу 12-голосного серийного контрапункта однотембровых инструментов, в результате чего возникает сверхмногоголосие, типологически (но уже не по звуковому результату) подобное кульминационной зоне Вступления. Однако это подобие теневое, призрачное.

Другой возможный пример устойчивого звукообраза — то, что сам Стравинский (правда, в рукописи) назвал «славлением». Речь идет о *Симфониях духовых инструментов*, сочинении, ритуальный характер которого Стравинский неоднократно подчеркивал в комментариях. Следуя этому толкованию, Ричард Тарускин в фундаментальном исследовании «Стравинский

и русские традиции» идет еще дальше, предлагая фактически «подтекстовку» *Симфоний* православным чином отпевания. Такая трактовка выглядит вполне убедительно, хотя, наверное, существование подобной «программности» можно и оспорить. Но в любом случае можно уверенно констатировать особое качество звучания *Симфоний духовых*, ориентированное не только и не столько на инструментальные, сколько на вокальные, главным образом хоровые прототипы. Примечателен с этой точки зрения и особый род октавно-терцовых удвоений, имитирующих православное пение. Они появились в музыке Стравинского гораздо раньше *Симфоний духовых* — в первой картине «Петрушки», во «Взывании к праотцам» из «Весны священной», в обработке темы Мусоргского для заключительного хора оперы «Хованщина», в кантате «Звездоликий».

Позднее мы услышим подобные удвоения в *Симфонии псалмов* и в уже упоминавшейся *Мессе*.

Этот род звучания представляет в музыке Стравинского очевидный архетип сакрального. Как и «дудки» «пробуждения весны», сам по себе он не является изобретением Стравинского: «дудки», как известно, происходят в конечном счете от фольклора, сакральные «хоры» — от церковного пения и музыки предшественников, в частности, Мусоргского и Римского-Корсакова. И то и другое, разумеется, не умаляет достоинств находок Стравинского, — напротив, делает их более рельефными.

Однако третий архетипический звукообраз музыки Стравинского довольно трудно, если не вообще невозможно, связать с каким-либо прототипом. Он кажется проявлением интуиции в чистом виде, чудом гения, о котором говорил

Пример 1. Месса. Gloria. Тт. 1–4

Сувчинский. Речь идет о том, что сам Стравинский называл «*правильным аккордом*». Это действительно аккорд, т.е. комплекс звуков, упорядоченный по вертикали, который сочиняется точно так же, как тематический материал, то есть, индивидуальным способом — даже в том случае, если это всего лишь минорное трезвучие, как в первой части *Концерта для фортепиано, духовых, контрабасов и литавр* или, особенно, в головной части *Симфонии псалмов*. По поводу финала последнего сочинения Стравинский свидетельствовал, что «правильный аккорд» ему долго не давался, и он перепробовал очень многие, пока наконец не нашел тот, который подошел по-настоящему. Заметим кстати, что поисками подобного рода во многом объясняется процесс сочинения у Стравинского. Как известно, он работал за инструментом, причем имел обыкновение много раз повторять одно и то же звучание — братья даже называли его в шутку «настройщиком». Отчасти и по этой причине он стремился во время работы к полному единению — композитору была невыносима мысль о том, что его кто-то может услышать.

«Правильный аккорд» можно назвать аккордом-конструкцией, где в нерасторжимом единстве сосуществуют звуковысотность, фактура, тембр и динамика. Отметим два основных типа подобных созвучий. К первому относятся резко акцентированные аккорды-удары, аккорды-возгласы вроде знаменитого полиаккорда «Весны священной» (из «Весенних гаданий») и производного от него лейтаккорда «Великой священной пляски». В обоих случаях это диссонантные созвучия, фактурно выполненные как полифункциональные, но по своей сущности модальные, опирающиеся на гамму тон-полутон. В неоклассический период им на смену приходят «простые» терцовые аккорды — однако, как уже отмечалось, они ничуть не менее «сочинены» и индивидуальны по звучанию, нежели более сложные по составу аккорды ранних сочинений.

Аккорды-конструкции второго рода отличаются иной динамикой и ритмом: это протянутые, не акцентированные звучания, постепенно проступающие подобно архитектурной конструкции. В финале *Симфонии псалмов* подобный характер имеет знаменитый лейтаккорд час-

ти — собственно, даже не аккорд, а интервал: до-мажорная терция в крайних регистрах, с пустой серединой и пронзительно свистящими пятью флейтами наверху. Вместе с ми-минорным «ударом» первой части этот аскетический «скелет» создает то, что Стравинский больше всего ценил в композиции — неповторимое звучание. Наш Протей и почти плагиатор был органически не способен воспользоваться «готовым» звучанием — преформленным, как скажет позже Штокхаузен. Зато звучания, найденные им, унаследовали очень многие.

«Правильные аккорды», разумеется, не составляют всей музыки Стравинского. Но они суть ее сокровенная сущность, не всегда явственная на первый взгляд, скрывающаяся под наружными слоями произведения.

Остановимся еще на одном примере. Речь пойдет о «Заупокойных песнопениях», иначе *Requiem Canticles* — последнем крупном опусе Стравинского. Общие контуры этого опуса известны. Сам Стравинский называл его «карманным» рекевием, ибо здесь действительно представлен лишь конспект жанра, лаконично намечающий его семантические опоры, типы аффектов: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Lacrimosa*. Кроме того, в «Заупокойных песнопениях» давно расслышали некую «репризу» творчества Стравинского, конспект его собственных произведений: отголоски «Царя Эдипа», *Симфоний духовых*, *Симфонии псалмов*, «Свадебки» и даже «Байки» (в *Lacrimosa*). Но обратим внимание на конец сочинения. Там помещена молитва *Libera me*, для рекевиема факультативная (она встречается, например, у Верди). Ее поет квартет солистов и бормочет-псалмодирует хор-«община», как бы имитируя реальное звучание службы. Затем следует Постлюдия — колокольное заключение, за которым тоже ощущается некий жизненный прообраз — словно заупокойная служба кончилась, и слушатели-прихожане выходят из храма на площадь, под прощальный перезвон колоколов. Колокола кажутся реальными: то ли это высокие колокола маленькой венецианской церкви, как замечают Л. Андриссен и Э. Шенбергер, то ли перезвон православной Страстной недели (И. Блажков). И эти и другие подобные смыслы, в высокой степени обремененные семантическим содержанием, без особого труда

прочитываются слушателем. Кроме того, сам тип колокольного заключения напоминает об «эпиталаме» «Свадебки» — возникает дополнительная смысловая опора, касающаяся самого творчества Стравинского. Однако когда Постлюдия доходит до главного аккорда (флейты, арфа и фортепиано), все это становится не столь существенным. Музыка уходит в «холод и пустоту бытия» (И.Я. Вершинина) и «правильный аккорд» оказывается «аккордом смерти», для которого на человеческом языке попросту не существует слов (*пример 2*).

Пример 2. Заупокойные песнопения (последний аккорд)

В этой связи можно вспомнить мысль А.В. Михайлова, высказанную отнюдь не по поводу Стравинского. В докладе под названием «Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна» (1995) он говорит следующим образом: «Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние закрытости. К этому трудно привыкнуть. Но, по-видимому, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры. Она предлагает нам иметь дело не с текстами, которые легко раскрываются перед нами, а с текстами, которые, в принципе говоря, закрыты, трудночитаемы, и только до какой-

то степени приоткрываются. Такой характер текстов можно было бы назвать *сакральным*. И это не будет ошибкой. Сакральность предполагает известную неприступность текстов» [1, 135]. «Правильный» «аккорд смерти» и делает текст Заупокойных песнопений «неприступным» именно в этом смысле — как текст сакральный.

Сакральный смысл искусства предстает как результат созидания музыкального объекта, не объясняющего что-то, не «рассказывающего историю» (даже в тех случаях, когда история налицо), но способного восславить Господа и творение подобно убранству храма и слову молитвы.

Список литературы

1. **Михайлов А.В.** Музыка в истории культуры. — М.: МГК, 1998.
2. **Савенко С.** Мир Стравинского. — М.: Композитор, 2001.
3. **Сарабьянов Д.В.** К определению стиля модерн // Советское искусствознание — 78. Вып. 2. — М., 1979. — С. 209–223.
4. **Стравинский И.** Диалоги. — Л., 1971.
5. **Шнитке А.** Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. — М.: Музыка, 1967. — С. 209–261.

Светлана ЛАВРОВА

«Потому, что умеет летать человек...»



Foto Harald Fronzcek

Карлхайнц Штокхаузен в студии электронной музыки. Кёльн, август 1991 года

Карлхайнц Штокхаузен — одна из наиболее противоречивых и сложных фигур в музыке XX века, всегда поражал непредсказуемостью и оригинальностью идей и замыслов. Он ввел чудеса и подвиги, подобно барону Мюнхаузену в свою ежедневную обязанность, сделав «удивительное» своей профессией, своим ремеслом. Играя роль своеобразного «enfant terrible» новой музыки, он шокировал публику своими экстраординарны-

ми высказываниями. По поводу небрежно брошенной композитором фразы, относительно событий 11 сентября в Нью-Йорке до сих пор спорят и пытаются отыскать истину. Кто-то ужасается цинизмом, а кто-то находит в различных источниках всевозможные оправдания, пытаясь объяснить подлинный смысл слов Штокхаузена.

Масштабы его «композиторской» деятельности — воистину непредсказуемы: «Группы» для трех оркес-

тров, «Карре» для четырех оркестров и четырех хоров, масштабные электронные композиции, такие как «Гимны» — своего рода «прогулка по земному шару». Одним из наиболее ярких сочинений, стал вокальный секстет «Stimmung», который положил начало обертоновому пению в европейском музыкальном искусстве.

В развитии композиторской техники новой музыки, Штокхаузену также отведена одна из ведущих

5 декабря 2007 года скончался **Карлхайнц Штокхаузен**. Он ушел, оставив за собой всеобщее недоумение. Никто не в силах поверить, что чудес больше не будет. В этом году, ему исполнилось бы восемьдесят... Своим многоликим и не всегда даже музыкальным творчеством, он во многом предопределял ход событий истории авангарда. Сегодня, шаг за шагом авангардная культура уже уходит в прошлое, с утратой каждого из своих «апостолов». В 1988 году не стало Джачинто Шелси, в 1990 — Луиджи Ноно, в 1992 — Джона Кейджа, в 2002 году скончался Лучано Берно, в 2006 году — Дьердь Лигети. Мы стоим перед зияющей пропастью неизвестности, уже привыкнув к красивым словам, таким как постмодернизм, или поставангард. Но совсем не хочется прощаться с тем, удивительным, теперь уже прошлым, и заглядывать в непонятное будущее...